Nr. 12. 41. Jahrgang. Dezember 1927.

Monatsblätter

der

Gesellschaft für Pommersche Geschichte und Altertumskunde

Postscheckkonto Stettin 1833.

Zweite Versammlung:

Montag, den 12. Dezember 1927 (des Weihnachtsfestes wegen 8 Tage vorgerückt!), abends 8 Uhr im Vortragssaale des Museums, Eingang Dohrnstraße.

Herr Universitätsprofessor Dr. Otto Schmitt-Greifswald: Kloster Eldena bei Greifswald nach den neuesten Ausgrabungen. (Mit Lichtbildern.)

Als ordentliche Mitglieder sind aufgenommen: die Herren Fabrikant Goetze in Goldberg (Meckl.), Studienrat Dietrich in Kolberg und Studienrat Dr. Backhoff in Stettin.

Die **Baltischen Studien** Neue Folge Band 29 sind erschienen und werden den Herrn Pflegern und den auswärtigen Mitgliedern, soweit sie den Jahresbeitrag bezahlt haben, durch die Post zugeschickt. Die Herren Pfleger und auswärtigen Mitglieder, die mit dem Beitrage (5,— RM für jedes Mitglied) für das nunmehr bald ablaufende Jahr noch im Rückstande sind, bitten wir um möglichst baldige Einzahlung, damit die Baltischen Studien ihnen zugestellt werden können.

Unsere Stettiner Mitglieder bitten wir, den Band 29 tunlichst bald im Staatsarchiv, Karkutschstr. 13, Eingang Turnerstr., in der Zeit von 8—18 Uhr, Sonnabends von 8—13 Uhr, bei Herrn Amtsgehilfen Wolter abholen lassen zu wollen.

Der Vorstand hat beschlossen, vom Jahre 1928 an alle für die Monatsblätter gelieferten Artikel, abgesehen von Berichten über die Versammlungen und Bücherbesprechungen, zu honorieren. Das Honorar wird im Dezember jeden Jahres ausbezahlt.

Ein gefährdetes Denkmal pommerscher Volkskunst.

Von Dr. Franz Balke.

Heimatliche Kunstpflege und ihre wichtigsten Organe, die Provinzial- und Heimatmuseen, Theorie und Praxis, müßten, wie man meint, in gleichem Gleise und schönster Einmütigkeit Hand in Hand gehen, verbindet sie doch gleicher Geist und gleiches Ziel. — Und doch können die beiden im besonderen Falle in einen ausgesprochenen Zwiespalt geraten, der dem Unbeteiligten vielleicht komisch erscheinen mag, im Grunde aber doch so ernsthafter Natur ist, daß er ein schwaches Kulturgewissen sogar in wirkliche Versuchung bringen könnte. Denn welch schönere Gelegenheit, seinen Bestand an kirchlichen Altertümern zu bereichern, fände wohl ein Museum, als wenn vom Lande die Kunde kommt, daß eine alte Dorfkirche mit reichem Ausstattungsbestand dem Abbruch verfällt!

So könnte also ein eifriger Museumsförderer nur seine helle Freude daran haben, daß eine entlegene Gemeinde des Kreises Cammin, Dischenhagen, bemüht ist, ihre reich und interessant ausgestattete Dorfkirche so bald als möglich durch einen Ziegelneubau zu ersetzen. Der eifrige Sammler hätte nichts weiter zu tun, als, ohne viel Geräusch von dem Fall zu machen, auf den glücklichen Augenblick des Abbruchs zu lauern, um seinem Museum die von der Gemeinde so gering geachteten Schätze des abgebrochenen alten Baues zu sichern. Man wird ihm noch nicht einmal verwehren können, sich etwas darauf zugute zu tun, wertvolle Kulturgüter vor der Vernichtung gerettet zu haben.

Wenn diese, den Standpunkt der pommerschen Provinzialsammlung wiedergebenden Zeilen sich mit allem Nachdruck für die Erhaltung der alten Kirche in Dischenhagen und gegen die Überführung ihrer Ausstattungsstücke in ein Museum einsetzen, so wollen sie damit zum Ausdruck bringen, daß ein seiner kulturellen Verantwortung bewußtes Museum höhere Gesichtspunkte, als den des unmittelbaren eigenen Vorteils kennen muß. Gewiß ist es eine der vornehmsten Aufgaben des Museums, gefährdete und unbeachtete Werke zu sammeln und in würdigem Rahmen zur Schau zu stellen. Aber, wo es möglich ist, Denkmäler von künstlerischer, kulturgeschichtlicher oder volkskundlicher Bedeutung an ihrem ursprünglichen Orte zu erhalten und für jedermann zugänglich zur Geltung zu bringen, da haben Liebhaberei und Begehrlichkeit des Sammlers zu schweigen. „Denkmalpflege" in diesem höchsten Sinne, der auch den Verzicht mit einschließt, hat jedes ernst zu nehmende Museum zu treiben. Die nur auf den eigenen Gewinn bedachte Selbstsucht verliert auch hier den Zusammenhang mit der Gesamtkultur und führt damit letzten Grundes doch zur Verarmung.

Keine ragende Kirchturmspitze weist dem Wanderer den Weg von der kleinen Station Kantreck der Bahnstrecke Gollnow—Wietstock zu dem Dorfe Dischenhagen, und auch wer auf der tiefgründigen Landstraße den Ort selbst erreicht hat, kann leicht den schlichten Fachwerkbau übersehen, der, hinter niedriger Kirchhofs-

mauer wenig erhöht, der Gemeinde als Gotteshaus dient. Ohne Turm (die schmucklosen Glocken hängen in besonderem Balkenstuhl zwischen den Friedhofskreuzen) kann die Kirche dem flüchtigeren Blick als einer der größeren Bauernhöfe erscheinen, die noch in charaktervollen Formen z. T. mit Ziehbrunnen das Bild des Dorfes bestimmen. Und vielleicht beruht die geringe Meinung der Dischenhagener von ihrer Dorfkirche zu einem guten Teil darauf, daß Fremde sie wohl mehr als einmal für eine „Scheune" gehalten haben mögen.

Die Ähnlichkeit der Dischenhagener Kirche mit den ländlichen Zweckbauten ihrer Umgebung muß früher noch größer gewesen sein, bevor man im 17. oder 18. Jahrhundert die wenigen langen „Kirchenfenster" in Süd- und Nordwand einbaute. Bis dahin geschah nämlich die Beleuchtung des Kirchenraums nur durch eine Reihe breit gelagerter bleiverglaster Fenster, von denen heute noch sechs erhalten sind (vgl. Abb. 1 und 7). Form und Rhythmus dieser sich dicht über der Rückwand des Gestühls hinziehenden Fensterreihe waren ganz in der gleichen Weise, wie wir es etwa im Obergeschoß des fränkischen Bauernhauses kennen, durch das praktische Beleuchtungsbedürfnis und den Abstand der Fachwerkstiele bestimmt. So konnte tatsächlich ein nicht gerade auf den dreiseitigen Chor fallender Blick wenig Unterschied zwischen dem bäuerlichen Wohnhaus und dem Äußeren des Gotteshauses entdecken*).

Ist nun eine solche Gleichstellung von Wohnhaus und Kirche nicht doch das Zeugnis einer materiellen und geistigen Armut, deren sich eine Gemeinde vielleicht mit Recht schämen könnte? Oder aber ist es nicht vielmehr ein Zeichen charaktervoller Eigenart unberührten ländlichen Volkstums, daß hier im 16. und 17. Jahrhundert sich eine dörfliche Gemeinde, unbeeinflußt von den Baugewohnheiten der Städte und der Kirche, ein Gotteshaus ganz in den Formen baute, die den Lebensgewohnheiten seiner Gemeindeglieder entsprach? Wir sind vielleicht zu sehr an die bis in die neueste Zeit allein vorherrschende gotische Tradition schmaler langer Kirchenfenster gewöhnt, um einer so ganz anders gearteten Lösung unbefangen gegenüber zu treten.

Aber, wer durch die niedrige Tür der Kirche das Innere betritt und etwas Blick für harmonische Raumbildung und Lichtführung hat, der wird jedenfalls auch nach dem heutigen veränderten Zustand der Fenster sich darüber klar werden, daß hier schon rein räumlich eine sehr schöne und in ihrer Einfachheit charaktervolle Bauleistung vorgelegen hat.

Was den Innenanblick der Dischenhagener Kirche für den modernen Beschauer so überraschend macht, ist aber zunächst weniger die räumliche Erscheinung an sich, als vielmehr die reine Einheitlichkeit von Raumbildung und reicher Innenausstattung. In dem-

*) Es ist sogar nicht ganz ausgeschlossen, daß die Dischenhagener Kirche den Umbau eines vollendeten oder begonnenen Bauernwohnhauses darstellt; in solchem Falle wäre die originale Bauleistung um nichts weniger tüchtig. Die Kirche hat übrigens zeitweilig auch einen Turm gehabt.

selben Geiste echten Bauernstolzes, der aus der architektonischen Gestaltung spricht, ist bis in den Anfang des 19. Jahrhunderts hinein an der inneren Ausgestaltung des Kirchenraumes gearbeitet worden.

Die Dischenhagener Gemeinden des 17. und 18. Jahrhunderts müssen mehr Freude an ihrem Gotteshause gehabt haben als die heutige; denn jede Generation zwischen 1600 und 1800 hat mit einer ausgesprochenen Schmuckfreudigkeit zur Verschönerung der Kirche beigetragen.

Vielleicht schon gleich nach Fertigstellung des Baues, jedenfalls um 1600, hat ein Maler der Kirche ihren merkwürdigsten Schmuck, die halblebensgroßen Fresken an den Dachschrägen der Decke gegeben. — Sicher war es kein weither geholter Meister von großem Ruf, sondern ein handwerklich tüchtiger Malermeister der Umgegend, den vielleicht die Gemeinde selbst beauftragte, zu ihrer Erbauung die Hauptszenen der Heilsgeschichte an der Decke darzustellen.

Besonderen künstlerischen Ehrgeiz wird er kaum gehabt haben, sowenig wie der Erbauer der Kirche. Aber gerade mit dieser vorsätzlichen Bescheidenheit, die keine andere Absicht kannte, als mit volkstümlich eindrucksvoller Erzählung durch Form und Farbe den Raum zu beleben, gerade mit dieser einfachen Einstellung hat er etwas geschaffen, was heute in seiner Art größere Beachtung verdient, als manche soviel kunstvollere Leistung der Zeit.

Das zeichnerische Geschick des Malers hatte enge Grenzen, und die anatomischen Kenntnisse waren bescheiden, wie namentlich die Paradiesszenen beweisen*).

Aber wie anmutig treuherzig sind bei allen Mängeln der Darstellung gerade diese Bilder aus der Frühzeit der Menschheit geschildert. Gottvater bei der Erschaffung der Eva (Abb. 4), linkisch und steif mehr auf Eva zufallend als sie emporhebend, ist von väterlicher Güte; Adam und Eva sind dem folgenschweren Sündenfall mit kindlicher Harmlosigkeit verfallen, Tiere und Blumen in köstlich naiver Art über den ganzen Grund verteilt, als säßen sie in einer Spielzeugschachtel, sämtliche Tiere in strenger Profilansicht, damit man die einzelnen auch recht unterscheide.

Aus der gegenüberliegenden Darstellung, dem Jüngsten Gericht über der Kanzel, spricht dieselbe Unbefangenheit der Volksvorstellung (Abb. 3). Die winzig kleinen Toten entsteigen als gleich große Halbfiguren mit betenden Händen ihren quadratischen Grablöchern, in der gleichen stereotypen Haltung sitzen sie zwischen dem geringelten Gewölk, nicht anders, als in der Badewanne. Die ganze Szene ist rein flächenhaft entwickelt. Nicht die Perspektive, sondern die inhaltliche Bedeutung bestimmt den Größenmaßstab: die himmlischen Akteure sind riesengroß, die sterblichen dagegen kleine Puppen. Die Engel vermitteln inhaltlich wie räumlich zwischen diesen beiden

*) Die drolligen Bärte Adams und einiger anderer Figuren sind übrigens von einer naiven Hand, die es so „schöner" fand, darauf gemalt; auch die riesigen, so komisch=absichtlich=zufällig gewachsenen Feigenblätter sind spätere Zutat besorgter Sittsamkeit.

Welten. Mit primitiv-eindeutiger Gebärde scheidet der rechte Engel die Seligen von den Verdammten. Die bekannten grotesken Szenen zwischen Teufel und Verdammten, in denen sich sonst die starke Volksphantasie mit besonderer Vorliebe auslebt, fehlen hier fast ganz; das Höllenfeuer und den einzigen Teufel ganz rechts übersieht man fast.

Ist der Maler hier Bewegungen und Verkürzungen aus dem Wege gegangen, denen sein Pinsel sich nicht gewachsen fühlte, oder sollte um die Kanzel bewußt nur die positive Seite des Ereignisses, die Seligkeit der Erlösten die Worte des Predigers unterstützen? Jedenfalls entwickelt diese Szene, wie auch die benachbarte Himmelfahrt, aus der Bescheidenheit der Darstellung heraus bestimmte Vorzüge: eine unbestreitbar großzügig breite Art, die Massen vielfiguriger Szenen dem Raume einzuordnen.

Große bedeutsame Vorgänge, die tiefen seelischen Ausdruck fordern, liegen außerhalb der Reichweite dieser Kunst (die Kreuzigung ist bei weitem am schwächsten). Diese Art bäuerlicher Volksmalerei wirkt vielmehr bezeichnenderweise da am schönsten, wo sie häusliches Glück und Behagen schildert. Die Geburt Christi, die sich leider wegen der Engräumigkeit nicht ganz im Bilde festhalten läßt (vgl. Abb. 8), ist von so zarter Empfindung, dazu in der Komposition wie dem Farbenklang von solcher Unmittelbarkeit und Frische, daß bei diesem Stück frühbarocker Bauernmalerei über die Jahrhunderte hinweg an die schönsten Werke unserer neuen Kunst, an Heckel, Nolde oder Nauen erinnert werden kann.

Diese figürlichen Fresken an den Dachschrägen sind keine isolierten Einzelstücke, sondern sie sind mit der Gesamtbemalung der Kirche in organische Verbindung gebracht. Die eigentliche Deckenverschalung ist mit etwas derben Engelköpfen und üppigem Rankenwerk im Charakter von etwa 1600 bedeckt; die farbige Wirkung (gelbrot, schwarz, und hellstahlblau) ist ausgezeichnet (Abb. 2). Da auch die doppelte Reihe der Kehlbalken bemalt ist (mit dem in den Dorfkirchen Pommerns vom 16.—18. Jahrhundert an dieser Stelle so häufig wiederkehrenden Blatt- oder Schuppenmuster), so bildet die Decke, die ja zum Teil den offenen Dachstuhl darstellt, eine durchgehende farbige Kappe über den weißen Wänden. Und dieser Gegensatz ist umso wirkungsvoller, als die verschiedene farbige Behandlung in den einzelnen Teilen der Decke sich zu einem harmonischen Dreiklang zusammenfügt.

Von den weißen Wänden hob sich in ihrer früheren reichen Bemalung auch die übrige Ausstattung des Kirchenraumes sehr kräftig und in glücklichem Rhythmus ab.

Die Kanzel (Abb. 5, 7), um 1600 mit flachgeschnitztem Arabeskenwerk und kleinen Gemälden am Kanzelfuß, und die etwa gleichzeitige hölzerne Taufe (Abb. 5) stellen die frühesten Stücke der Ausstattung dar. Der verhältnismäßig noch straffe architektonische Aufbau der Kanzel, die gerahmten Füllungen der Taufe und ihr kantig gewundener Fuß entspringen noch jener Formensprache der klaren Ordnung, die wir mit dem Begriff der Renaissance verbinden,

während sich an den übrigen Stücken Schritt für Schritt die in Pommern erst um die Mitte des 17. Jahrhunderts vor sich gehende Auflösung dieser architektonischen Gebundenheit nicht uninteressant verfolgen läßt.

Schon verläßt in der 1650 datierten lateinischen Votivtafel des Pastors Johannes Neander (Abb. 7 rechts oben) bei noch leidlicher Festigkeit der inneren Gliederung der Umriß in den seitlichen Ausbauchungen die strenge Form. Das Familienepitaph (Abb. 6 in der Mitte) mit leider gänzlich verwitterter Inschrift zeigt in einem größeren Beispiel, wie diese Dorfkunst weiter dem Wandel des Geschmackes folgt. Zögernd geschieht es, mit jenem zähen Festhalten am Alten, das zu allen Zeiten pommersche Stammeseigenart war. Die architektonische Ordnung des Aufbaues behält den Charakter, wie ihn die deutsche Spätrenaissance um etwa 1580 nach zumeist flandrischen Vorbildern geschaffen hat, aber in den Füllungen wie auch in der Peripherie lebt sich nun schon das etwas verwilderte Formgefühl des dreißigjährigen Krieges aus. Absichtlich unruhig und bewegt ist der Umriß geführt, und aus dem lappig grotesken Rankenwerk der seitlichen Ansatzstücke schauen ein paar Fratzen von bäuerlicher Derbheit. Die Malerei des Mittelfeldes (Familie des Stifters unter dem Kreuz) steht hinter der Deckenbemalung an Qualität sehr zurück.

Wie stark und nachhaltig ältere Traditionen in der pommerschen Bauernkunst des 17. Jahrhunderts nachwirken, dafür ist der vorzüglich erhaltene messingene Kronleuchter (Abb. 6) ein neuer Beweis: Volumen, Umriß und ornamentale Einzelform der Krone lassen zwar eindeutig den Geschmack der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts sprechen, aber der bildliche Schmuck, die Figur des heiligen Georg an der Spitze, hat, allerdings in bäuerlicher Vergröberung, ein ausgesprochen gotisches Standmotiv beibehalten*).

Als ein Beispiel des ausgebildeten „Wulststiles", wie man in der dekorativen Plastik solche Zwischenstufen zwischen Renaissance und Barock gewöhnlich zu bezeichnen pflegt, könnte der Hochaltar gelten (Abb. 5), wenn nicht auch hier wieder die glatten Säulen und die strenge Umrahmung der Gemälde, besonders aber die sehr reizvolle Bekrönung (das Christuskind mit der Weltkugel zwischen musizierenden Engeln) ältere Vorbilder hartnäckig beibehielten. In den seitlichen Ansatzstücken und Konsolen aber macht das entfesselte Formgefühl des kommenden Barock nun schon tolle Sprünge. Man mag sich den Fortschritt der Stilentwicklung an einem Vergleich mit den entsprechenden Teilen des genannten großen Epitaphs klarmachen: die hier lappig wuchernden Akanthusblätter sind dort, in abstrakte Formen übergehend, zu einer teigartigen, sich vielfach durchdringenden Masse geschwollen, die das gemalte Mittelbild mit einem Rahmen phantastisch-grotesker Bildungen umgibt.

Hinter dem Altar fand sich übrigens, verstaubt und vernachlässigt, ein merkwürdiges und seltenes Stück, das früher dem

*) Mit dem Kronleuchter zusammen gehört ein 1633 datierter Doppelleuchter, der sich hinter dem Altare fand (sichtbar auf der Altarmensa in Abb. 5).

kirchlichen Gebrauch gedient hat, ein sogenannter „B e d e l“, d. h. eine Art kleiner Opferstock, von dessen Aussehen unsere Abbildung 9 einen Begriff gibt. Auf dem vorkragenden Grundbrett stand wohl ehemals ein kleiner metallener Teller für die Gaben der Kirchenbesucher. — Wie der Kundige bemerkt, ist der Bedel aus zwei zeitlich sehr verschiedenen Teilen zusammengesetzt: die bäuerlich geschweiften Formen der Rückwand und das Tellerbrett gehören der Zeit der noch zu erwähnenden Totenbretter, dem 17. oder 18. Jahrhundert an. Welchem Zwecke ursprünglich die eingefügte Madonna gedient haben mag, läßt sich heute auch nicht einmal vermuten; aus ihrer Formensprache kann man nur soviel ablesen, daß sie mindestens zweihundert Jahre früher entstand als ihr jetziger Rahmen. Die feine Art, mit der die Mutter sich zu dem Kinde wendet, und der Faltenwurf der Gewandung lassen auf eine bessere Hand schließen. Bei dem Mangel an norddeutschen Bildwerken vor 1450 ist der durch offenbare Vernachlässigung verschuldete schlechte Zustand des Figürchens (der auch unsere Abbildung leider so wenig deutlich macht) nicht genug zu bedauern.

Vor der mit den zwölf Aposteln primitiv bemalten Orgelempore (17. Jahrhundert) sieht man, in pommerschen Kirchen leider nur noch ein seltener Fall, mehrere S t e r b e k r o n e n in ihrer alten Aufstellung auf den zugehörigen mit Inschriften versehenen Totenbrettern (Abb. 6). Eine Anzahl weiterer derartiger Totenbretter ohne Kronen sind in abwechslungsreichen Formen an der Nord- und Emporenseite verteilt. Die Sitte der Sterbekronen war bekanntlich bis in das 19. Jahrhundert hinein in vielen ländlichen Gegenden Deutschlands verbreitet. Ein Gegenstück zur Brautkrone und gewissermaßen ihr Ersatz, war die Sterbekrone ursprünglich nur für unverheiratet verstorbene Mädchen bestimmt. Sie bestand aus einem tragenden Blechstreifen, den vier bis sechs Halbreifen aus Draht überspannten. Alle Teile waren mit Glasperlen, Papierblumen, Stoff- und Metallflitter in dunklen Farben umwunden; es scheint, daß die Farben für diesen Flitterschmuck wie auch die herabhängenden Bänder traditionell vorgeschrieben waren. Die Sterbekronen wurden von den Paten gestiftet, auf dem Sarge mit Schnüren befestigt. Für manche Gegenden Deutschlands ist sogar das Amt des „Kronabschneiders“ bezeugt, der über dem Sarge die Krone abschnitt; das dabei benutzte Messer kam als unrein mit in die Gruft. Die Krone aber wurde in der Kirche an der Empore so aufgehängt, wie unser Bild zeigt*). Im 18. Jahrhundert, namentlich nach 1750, beginnt übrigens diese Sitte ihre strenge Form zu verlieren, indem nun auch für gestorbene junge Burschen Sterbekronen gestiftet werden. Wie verbreitet und nachhaltig diese Sitte der Sterbekronen gerade in der Camminer Gegend gewesen ist, geht u. a. aus dem zwar nicht der Dischenhagener Kirche, aber doch dem Camminer Kreise angehöriger Epitaph der sechs Kinder Kähler aus der Köpitzer Kirche hervor, das wir als ein volkskundlich höchst bemerkenswertes Denk-

*) Näheres über die Sterbekronen bei Lauffer in Zeitschrift des Vereins für Volkskunde 26 (1910) S. 225 f.

mal bei dieser Gelegenheit mitabbilden (Abb. 10). Hier halten die Engel sechs hölzerne Totenkronen, der die Spitze der Tafel bildende Engel trägt eine siebente*). Der Zusammenhang mit jenen losen Gebilden aus Papier, Glas und Flitter ist bei den hölzernen Kronen unverkennbar, hängt doch noch heute von der einen (links) ganz das gleiche Band herab, das bei jeder Sterbekrone zu beiden Seiten des Sarges herabhing. — Letzter Ausklang dieser Sitte sind dann wohl jene unter Glas in manchen Dorfkirchen unter der Empore aufgehängten Kränze aus Papierblumen, in deren Mitte auf herzförmigem Papierschild die Erinnerung an verstorbene Kinder wachgerufen wurde.

Unverkennbar war ursprünglich einmal das gesamte Gestühl der Kirche bemalt: die großen einfachen Wangen im Schiff grau, schwarz und weiß mit jenem breitlappigen, stark gewundenen Rankenwerk, dem wir seit dem Beginn des 17. Jahrhunderts in vielen pommerschen Dorfkirchen begegnen (in der Nachbarschaft ist Cunow das nächste Beispiel). Einzelne Bänke mit hoher Rückwand, die am Chor und der Westwand gestanden haben, sind stärker farbig gewesen. Unter den noch gut erhaltenen Resten heben sich einige Blumenmalereien in den Füllungen durch Sorgfalt und Geschmack der Ausführung heraus; eine bemalte Bank trägt die Jahreszahl 1673.

Ein besonderer Schmuck der Dischenhagener Kirche sind noch die kleinen, in die bleiverglasten Fenster eingelassenen Glasmalereien, die wahrscheinlich die Namen derer überliefern sollten, die den Kirchbau durch Stiftungen gefördert haben. Wir bilden die beiden merkwürdigsten ab (Abb. 11, 12). Das Votivbildchen des Schiffers Henning Kasten, eine saubere kleine Glasmalerei in wenigen Farben (vorherrschend gelb und schwarz) ist 1591 datiert. Man sieht dem kleinen Ding ordentlich den Berufsstolz seines Bestellers an, der sicher eine recht korrekte Ansicht des Schiffes mit allem Takelwerk gefordert hat. Wahrscheinlich hat aber der Glasmaler dann doch bei seiner Arbeit einen Holzschnitt oder Stich zu Rate gezogen. — Das zweite Bildchen mit der Unterschrift Elisabeth Raedner stellt nicht etwa ein Bildnis, sondern die heilige Agnes mit dem Lamm, vermutlich nach einem Stiche, dar; es wird zeitlich um hundert Jahre von dem Schiffbildchen abzurücken sein, wenigstens besitzt das Stettiner Provinzialmuseum ein offenbares Gegenstück mit einer Justitia, das die Unterschrift trägt:

1698 Peter Schmidt Schu(ster zu) Bin(ow?).

Ein anderes kleines Glasfenster in Dischenhagen enthält nur den Namen des Glasmalers Joachim Rönne und die Jahreszahl 1591. Wenn Lemcke in seinen Notizen über den Camminer Kreis diese Inschrift auf die ganze Bemalung der Kirche bezieht, so kann das nicht als eine unbedingt zuverlässige Bestimmung gelten: Joachim Rönne nennt sich ausdrücklich Glaser; so ist zwar nicht unmöglich, aber doch nicht sicher, daß er auch die großen Fresken gemalt hat.

*) Die verschiedene Bildung der Kronen scheint hier keine inhaltliche, sondern nur eine dekorative Bedeutung zu haben.

Die Dischenhagener Kirche ist im Äußeren wie in der inneren Ausstattung leider in einem Zustand der Verwahrlosung begriffen, durch den der Bestand der Kirche ernstlich gefährdet erscheint, wenn nicht mit sofortigen Sicherheitsmaßnahmen eingegriffen wird. Noch kann die Kirche mit ziemlich geringen Mitteln, die zu den Kosten eines Neubaus in gar keinem Verhältnis stehen würden, erhalten werden. Die Fachwerkstiele der Nordseite sind brüchig, das Dach hat undichte Stellen, die nach innen dringende Feuchtigkeit bedroht bereits ernstlich die Fresken an den Dachschrägen; Teile der Schreinerarbeit an Taufe, Altar und Kanzel sind gelöst oder auch verloren, die Gemälde des Hochaltares und des Kanzelfußes eingeschlagen, blind und verstaubt, die Bauernmalereien des Gestühls abgegriffen und im Schwinden.

Diese Zeilen versuchten den Nachweis zu erbringen, daß es bei der Dischenhagener Kirche ein kunstgeschichtlich und volkskundlich gleich interessantes Denkmal zu retten gilt. Gewiß ist das ästhetische Niveau der in dieser Dorfkirche vereinigten Dinge im allgemeinen nicht so hoch, daß die pommersche Kunstgeschichte sich im einzelnen mit ihnen zu beschäftigen hätte; aber dafür haben wir hier eines der heute so seltenen einheitlichen Beispiele einer bodenständigen handwerklich tüchtigen Volkskunst, die ebenso ihre Pflege verdient wie die große Kunst. Denn wie in der Literaturgeschichte Volkslied, Volkssage, Zauberspruch und das niederdeutsche Schrifttum für das Gesamtbild unentbehrlich sind, so wird auch die Kunst- und Kulturgeschichte der bildnerischen Sprache des Volkes besondere Aufmerksamkeit entgegenbringen müssen.

Zwar fehlt im allgemeinen in der Volkskunst das Überragende der individuellen Leistung, die der eigentlichen Künstlergeschichte die Maßstäbe liefert; aber dafür bietet die Volkskunst mit der Stetigkeit ihrer nachhaltigen Traditionen und der Sicherheit eines unverächtlichen Durchschnittsgeschmacks ein umso geschlosseneres Bild, das bei seinen engen und ergiebigen Beziehungen zu Sitte, Gebrauch und Glauben des Volkes den Kulturhistoriker im besonderen Maße anziehen kann.

Die Dischenhagener Kirche ist, abseits größerer Verkehrsstraßen gelegen, von allen neugotischen Einbauten und „Verschönerungen" des restaurationswütigen 19. und 20. Jahrhunderts verschont geblieben, ein seltenes Glück, das die Kirche wohl in der Hauptsache der Armut ihrer Gemeinde verdankt. Wenn nun diese Unberührtheit in letzter Zeit den Charakter einer ausgesprochenen Vernachlässigung angenommen hat, die die Gefahr eines Verlustes der Kirche in greifbare Nähe rückt, so scheint es uns hohe Zeit, das Verantwortungsbewußtsein weitester Kreise für die Erhaltung dieses Baues wachzurufen. Der Abbruch der Kirche ist für jeden, der an Volkskunst und Volkskunde irgendeinen Anteil nimmt, ein unerträglicher Gedanke; so sollten die Behörden, die Öffentlichkeit, in erster Linie aber auch die Dischenhagener Gemeindevertretung selbst alles daran setzen, der fortschreitenden Zerstörung Einhalt zu tun und den Bestand der Kirche zu sichern. Mit einem Neubau würde die Ge-

meinde ja zwar wahrscheinlich manchen praktischen Vorteil eintauschen, und die kirchliche Baukunst ist ja nach Zeiten schlimmster Unkultur heute glücklicherweise auch wieder imstande, schlicht und doch charaktervoll zu bauen. Aber auch der glücklichste Neubau würde der Gemeinde nur ein Gotteshaus geben, wie es in deutschen Landen überall zu finden sein könnte, während sie mit ihrem alten Fachwerkbau ein Denkmal höchst eigenartiger bodenständiger Volkskultur sich erhalten würde, das in seiner näheren und weiteren Umgebung ohne Beispiel ist. Wir haben leider Gottes an Denkmälern pommerscher Volkskunst wirklich nicht mehr viel zu verlieren; wo es noch etwas zu retten gibt, tut Eile not. Hoffen wir, daß im Falle der gefährdeten Dischenhagener Kirche sich die Bedeutung dieser Werte im Bewußtsein der Öffentlichkeit gebührend durchsetzt, daß es gelingt, dieses bisher ganz unbeachtete Beispiel pommerscher Bauernmalerei zu erhalten, und daß dann auch die Gemeinde wieder dazu kommt, ihr ehrwürdiges altes Gotteshaus mit Stolz zu pflegen.

Die Wasserzeichen der Papiere im Visierungsbuch Herzog Philipps II.

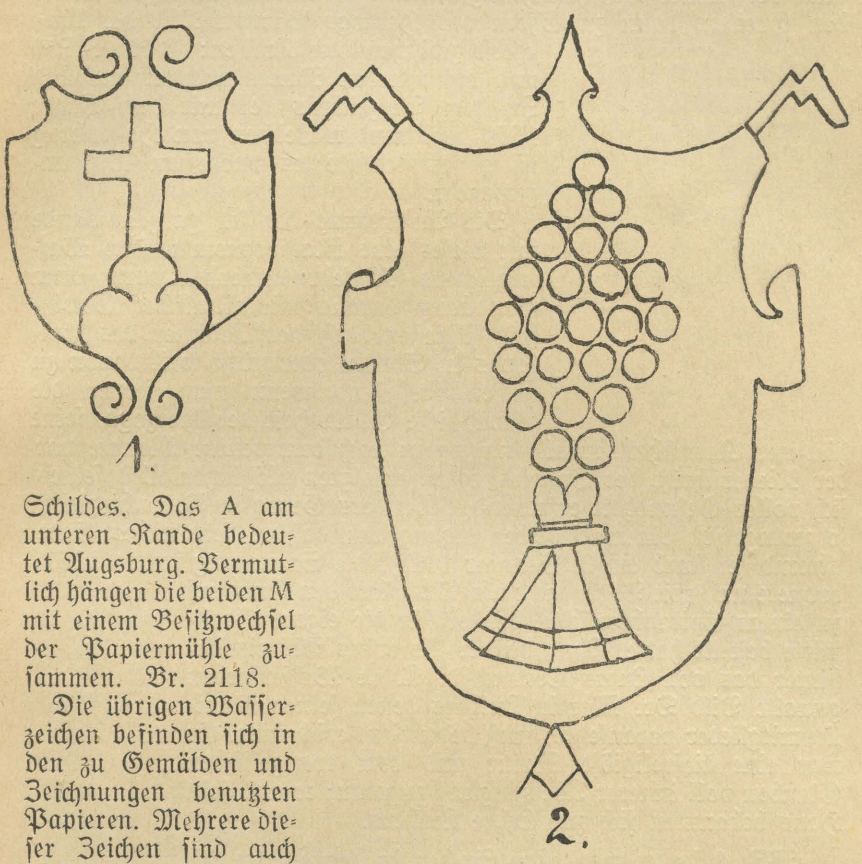
Herzog Philipp hat seine gesammelten Kunstblätter in Bände eingeklebt, von denen der einzige, der wieder zum Vorschein gekommen ist und der sich seither im Besitze der Gesellschaft für Pommersche Geschichte und Altertumskunde befand, den Namen Visierungsbuch führt, und zwar nach der vom Herzog eigenhändig geschriebenen Inhaltsangabe, die mit den Worten beginnt: Allerhand Viesierungen usw. . . .

Die Blätter des Buches sind 36½ cm hoch und 23½ cm breit, mithin größer als die Halbbögen unseres heutigen Aktenpapiers. Das zum Buch verwendete Papier, von dem man hätte annehmen sollen, daß es aus dem nahen Hohenkrug herstamme, erwies sich bei genauer Untersuchung als süddeutsches Fabrikat. Das im Bande zuerst erscheinende hat kein Wasserzeichen; seine Drahtstriche haben 33 mm Abstand voneinander (Hohenkrug nur 26—28 mm). Die beiden andern Papiersorten sind schwächer als die erste und tragen beide auch ohne Durchleuchtung deutlich erkennbare Augsburger Wasserzeichen. Es liegt also die Möglichkeit vor, daß Philipp Hainhofer den Band fertig aus Augsburg mitgebracht hat, sonst wäre wohl Hohenkrugisches Fabrikat verwendet worden. Freilich beklagte sich Magister Dr. Eilhardus Lubinus beim Herzoge bitter über dieses Fabrikat, als er im Begriff war, seine Karte von Pommern drucken zu lassen; gleichwohl aber wurde doch die erste Auflage in Rostock auf Hohenkrugisches Papier abgezogen.

Das **WZ.***) **1** stammt vom Jahre 1591. Dasselbe Papier fand im Stadtarchiv von Augsburg Verwendung. Br.**) 1246.

*) WZ. = Wasserzeichen.
**) Br. = C. M. Briquet: Les filigranes. 4 Bände. 1907.

Das große **WZ. 2,** ebenfalls in Augsburg angewendet und das Augsburger Stadtwappen darstellend, kommt dort in mehreren Varianten vor, so z. B. schon bei Dürer; vergl. B. Hausmann*) Nr. 50, hier jedoch ohne die beiden MM an den oberen Ecken des



Schildes. Das A am unteren Rande bedeutet Augsburg. Vermutlich hängen die beiden M mit einem Besitzwechsel der Papiermühle zusammen. Br. 2118.

Die übrigen Wasserzeichen befinden sich in den zu Gemälden und Zeichnungen benutzten Papieren. Mehrere dieser Zeichen sind auch ohne Durchleuchtung deutlich zu erkennen, wie z. B. auf den Blättern 39, 66 und 71. Andere allerdings, besonders wenn eine stark schraffierte Rötelzeichnung darüber steht, kann nur ein scharfes und geübtes Auge entdecken. Das ist auch der Grund, weshalb Geheimrat Lemcke in seinem Werke über die Bau und Kunstdenkmäler des Regierungsbezirks Stettin sagt: „Die Wasserzeichen sind verdeckt". Bei der Bestimmung des Alters und der Herkunft mancher Blätter, die aus einer Zeit stammen, wo Papier noch keine weitgehende Handelsware war, spielen die Wasserzeichen oft eine wichtige Rolle. Deshalb ist das Heraustüfteln solcher Zeichen und selbst das Auffinden kleiner Abweichungen kein müßiger Zeitvertreib.

---

*) B. Hausmann. Albrecht Dürers Kupferstiche, Radierungen, Holzschnitte und Zeichnungen, unter besonderer Berücksichtigung der dazu verwandten Papiere und deren Wasserzeichen. Hannover, Hahnsche Hof-Buchhandlung. 1861.

Wz. 3 findet sich auf dem Entwurf zu einem Epitaph, das der Herzog als Titelblatt benutzt und auf dessen Schrifttafel er die Inhaltsangabe geschrieben hat. Genau in der Mitte der Schrift erkennt man bei starker Durchleuchtung einen Doppelkreis, in dessen Mitte den Greifen, dann zu Ehren des Herzogs Barnim XII. die Umschrift zwischen den Kreisen: B H z S P*) und am unteren Rande noch einmal HB. In dem Verzeichnis der mit dem Jahre 1550 beginnenden Zeichen von Hohenkrug ist es das siebente; es wurde um 1600 angewendet.

3.

Die Auffindung des im ganzen Bande nur dieses eine Mal vorkommenden Wasserzeichens ist sehr bemerkenswert, denn man kann daraus mit ziemlicher Gewißheit schließen, daß der Zeichner des Epitaphs in Stettin oder nicht weit davon zu suchen ist. Und wenn man ferner die schwächliche Gesundheit des Herzogs, seine häufigen Krankheitsanfälle und mehr noch den wenige Monate vor der Niederschrift der Inhaltsangabe erfolgten plötzlichen Tod seines sich voller Gesundheit erfreuenden Bruders Georg in Betracht zieht, so zwingt sich einem die Überzeugung auf, daß er, sein nahes Ende ahnend (er starb am 3. Februar 1618), die Sammlung im Juli 1617 ordnete und mit Vorbedacht als Titelblatt den Entwurf zu einem Epitaph wählte, den er für die eigene Grabstätte bestellt hatte. Auch daß er als erstes Bildnis dahinter das von Lucas Cranach d. Ä. in Wasserfarben gemalte Bild Dr. Martin Luthers denen seiner Familienmitglieder voransetzte, muß bedeutsam erscheinen. Er war eine tiefreligiöse Natur und dem evangelischen Glauben voll innerer Überzeugung zugetan; er und sein Haus bekannten sich zur Lehre Luthers.

Wz. 4 findet man ohne Suchen in dem Blatte 66. — Jan van Scorel (Schoorle), der von 1495 bis 1562 lebte, hat darauf einen Mönchskopf gezeichnet. Die Bildseite zeigt aber das gotische P verkehrt; es muß von der Rückseite betrachtet, dann aber durchleuchtet werden. Dieses Zeichen war in ganz Bayern vertreten. Br. 8790—8798. Es gab damals noch keinen Markenschutz; so ist dieses Zeichen mehr Qualitäts- als Fabrikmarke. Auf den von Albrecht Dürer verwendeten Papieren tragen mehrere Blätter dieses P in drei Varianten. Vergl. Hausmann 3, 38, 48. In der städtischen Kupferstichsammlung zu Stettin habe ich das Zeichen schon vor Dürer bei Israel van Meckenen (1446—1503) zweimal vorgefunden. Meckenen soll in Bocholt gelebt haben, was dafür spräche, daß sich nicht nur bayerische, sondern auch

4.

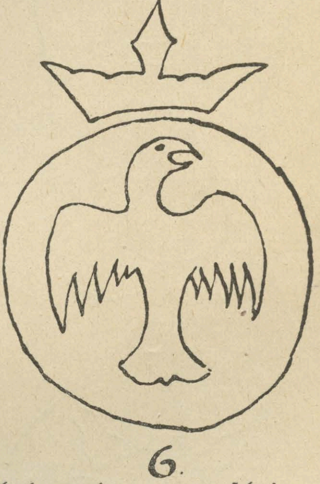
*) Barnim Herzog zu Stettin Pommern.

nördlicher gelegene Papiermühlen dieser Marke bedienten. Das war auch mit vielen andern Zeichen der Fall, z. B. mit dem Ochsenkopf der Holbeinschen Papiermühle und mit der Schellenkappe Hollands.

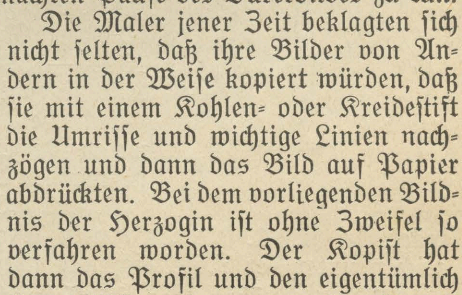
Das Papier mit dem **WZ. 5** ist wie das vorige von dünner Beschaffenheit. Das auf beiden Seiten von Wolf Huber (arb. in der 1. Hälfte des 16. Jahrhunderts) zu zwei Charakterköpfen benutzte Blatt ist nur mit den äußersten Rändern in das Buch wie in einen schmalen Rahmen eingeklebt, das WZ. ist deshalb leicht zu bemerken trotz seiner Kleinheit. Br. 1453. (Bl. 41). Es ist das Wappen der Stadt Kaufbeuren.

5.

WZ. 6. Das Papier, das eine Zeichnung in der Art des Passarotti von unbekannter Hand trägt, ist italienischen Ursprungs. Es zeigt ein Wasserzeichen, das sich bis in das 18. Jahrhundert hinein gehalten hat. Br. 207. (Bl. 61.)



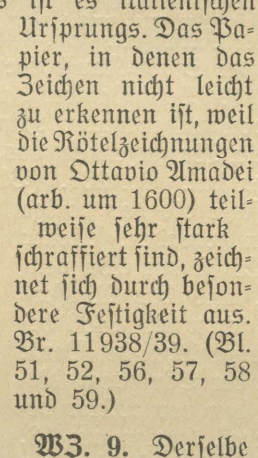
WZ. 7. Noch häufiger als das vorige Zeichen findet man den stehenden, seltener schreitenden, Bären. Er ist das Wappentier der Stadt Bern, und das Wasserzeichen entstammt der schon seit 1466 bestehenden Papiermühle zu Thal bei Bern. Auf dem Blatte 9 hat der Bär genau dieselbe Gestalt wie auf den von Dürer benutzten Papieren. Vergl. Hausmann 13, 35. — Im Schlosse zu Wolgast hing bis zum Jahre 1628 ein Bildnis der ersten Gemahlin Georgs I., der Herzogin Amalie, einer Tochter des Kurfürsten von der Pfalz. Dieses von Albrecht Dürer gemalte Porträt wurde bei der Plünderung des Schlosses durch die Dänen im Jahre 1628 verschleppt und ist nirgends wieder aufgetaucht. In dem Doppelblatte (Bl. 9) haben wir es augenscheinlich mit einer längst vorher gemachten Pause des Dürerbildes zu tun.



Die Maler jener Zeit beklagten sich nicht selten, daß ihre Bilder von Andern in der Weise kopiert würden, daß sie mit einem Kohlen- oder Kreidestift die Umrisse und wichtige Linien nachzögen und dann das Bild auf Papier abdrückten. Bei dem vorliegenden Bildnis der Herzogin ist ohne Zweifel so verfahren worden. Der Kopist hat dann das Profil und den eigentümlich gestalteten Hut mit einem spitzen Stift nachgezogen, aber überall sind daneben die durch das Abdrücken erzeugten, verschwommenen Kohlen- oder Kreidelinien zu erkennen. Das Bild hat dem Verfertiger des Croy-Teppichs zum Vorbilde gedient. Es sei, wie Lemcke bemerkt, um so wertvoller, als keine anderweitigen Porträts

dieser jung verstorbenen Fürstin, auch in ihrer Heimat nicht, vorhanden seien. Eine Frage, die nie ihre Lösung finden wird, ist nur die: wie und wo ist es dazu gekommen, daß für die Pause ein Bogen Papier benutzt werden konnte, der aus der Schweiz stammt?

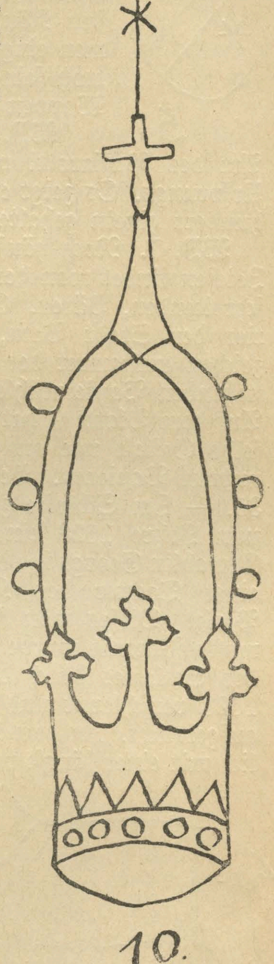
WZ. 8. Das Zeichen gehört zu einer Gruppe, die von 1582 bis in die Mitte des 17. Jahrhunderts in Papieren der Städte Fabriano und Rom gefunden wird; jedenfalls ist es italienischen Ursprungs. Das Papier, in denen das Zeichen nicht leicht zu erkennen ist, weil die Rötelzeichnungen von Ottavio Amadei (arb. um 1600) teilweise sehr stark schraffiert sind, zeichnet sich durch besondere Festigkeit aus. Br. 11938/39. (Bl. 51, 52, 56, 57, 58 und 59.)



8.

WZ. 9. Derselbe italienische Meister hat für das Bl. 54 ein Papier benutzt, das ein in Italien vielfach angewendetes Zeichen, eine Sonne, trägt. Bei Briquet werden 15 Varianten aufgeführt, und zwar unter den Nummern 13946—13961. Es läßt sich nicht mit Sicherheit sagen, welche dieser Sonnenmarken das vorliegende Papier trägt, da sich 1. die Varianten sehr ähneln, und 2. das Wasserzeichen unter der Rötelzeichnung nur undeutlich zu erkennen ist.

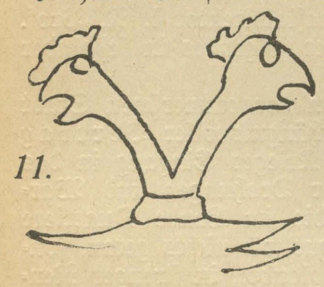
9.

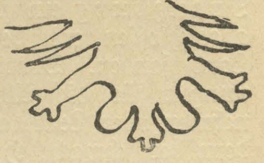


10.

WZ. 10. Auch das Wasserzeichen, das seit Alters her den Namen der „Hohen Krone" führt, findet sich bei Briquet mit vielen kleinen Verschiedenheiten. Bei Dürer sind drei verschiedene Formen festgestellt. Vergl. Hausmann 4, 21, 36. Auf dem Blatte 39 ist es deutlich erkennbar, trotzdem sich darauf ein Ölbildnis, eine Replik von Lucas Cranach, befindet.

Wz. 11. Kopf und Schwanz eines sehr undeutlichen, roh gestalteten Doppeladlers. Das Papier ist ohne Zweifel süddeutschen, wahrscheinlich österreichischen Ursprungs. Leider ist auf keinem Blatte das Brustschild des Adlers sichtbar, weshalb das Zeichen unter den zahlreichen bei Briquet angegebenen Doppeladlern nicht herausgefunden werden konnte. Es ragt immer nur Kopf oder Schwanz über den linken Rand einiger Blätter in die Zeichnung hinein. (Bl. 76—88 und 92). Mit dem letzten Blatte 92 verrät sich der Zeichner. Es ist der Mailänder Giuseppe Arcimbaldo, der Hofmaler Rudolphs II. Am kaiserlichen Hofe zu Prag lebend galt er als ein geschickter Porträtist. Er liebte aber auch die malerische Spielerei, Männer- und Frauengestalten aus allerlei Gegenständen, z. B. eine Flora aus Blüten, einen Vertumnus aus Früchten und Laub, ja eine Köchin sogar aus Töpfen, Kesseln und anderem Küchengerät so zusammenzusetzen, daß sich in einiger Entfernung gesehen die Bildelemente nicht erkennen ließen.





Auf dem Blatte 92 ist ein Männerkopf aus Geflügel und einem Fisch gebildet. Arcimbaldo starb 1595, sechzig Jahre alt.

In seinem jetzigen Zustande kann das Buch nicht verbleiben. Die in Ölfarben auf Papier gemalten Bildnisse, mit den Blättern des Buches zusammengeklebt, müssen auch beim vorsichtigsten Umblättern jede Biegung mitmachen. Sie sind aber im Laufe der Zeit spröde geworden, haben zum Teil bereits Sprünge und Randbeschädigungen erlitten, sodaß sie dem sicheren Verderben entgegen gehen, wenn nicht der Band aufgelöst und die Ölbilder unter Glas und Rahmen gesetzt werden. Schon die stattliche Anzahl von einem Dutzend Originalen der beiden Cranachs rechtfertigt diese Maßregel. Damit werden die Bildnisse auch der Allgemeinheit zugänglich gemacht, der das Buch zum Durchblättern unmöglich in die Hand gegeben werden kann. Die herausgenommenen Blätter mögen durch Photographien ersetzt werden.

Durch die Auflösung des Bandes wird vielleicht noch etwas zutage treten, was in das Kapitel „Wasserzeichen" gehört.

F. Henry.

Bericht über die Versammlung.

Alter Tradition folgend, kam vor dem Vortrag des Direktors D. Dr. Wehrmann das Stettiner Museum kurz zu Wort. Dr. Fr. Balke zeigte aus der kirchlichen Abteilung der Provinzialsammlung zwei interessante und bisher wenig beachtete Stücke. Das erste, eine kleine holzgeschnitzte Madonna aus Garden wurde nach einigen Fingerzeigen, wie die Phantasie die fehlenden Teile richtig zu ergänzen habe, durch stilkritische Betrachtung als ein Werk von romanischem Grundgefühl und frühgotischer Beseelung erkannt, das man sich zwischen 1220 und 1250 entstanden

zu denken hat. Das zweite Werk, eine Madonna aus Cladow, erwies sich als grundsätzlich anders geartet. Starke Richtungsdivergenzen der Komposition, der malerische Reichtum eines bewegten Faltenwurfs und einer eigentümlichen Bemalung bilden den denkbar größten Gegensatz zur hieratischen Strenge des Gardener Werkes. Die Cladower Madonna gehört zu einer merkwürdig einheitlichen Gruppe spätgotischer Andachtsbilder, deren Stil nur ganz kurze Zeit, in den zwanziger und dreißiger Jahren des 15. Jahrhunderts, die deutsche Plastik beherrscht hat.

Sodann erhielt das Wort Herr Gymnasialdirektor i. R. Prof. D. Dr. Wehrmann-Stargard i. P., der folgendes in fesselnder Weise ausführte:

Vor 300 Jahren wurde in der kleinen vorpommerschen Stadt Franzburg ein für Pommern sehr verhängnisvoller Vertrag abgeschlossen, mit dem die Schrecken des Krieges Eingang in das Land fanden. Dort hatte man trotz aller Drohungen und Warnungen für die Abwehr der Truppen, die im Lande Quartiere nehmen oder Leute anwerben wollten, so gut wie nichts getan, sondern der schwache Herzog Bogislaw XIV. glaubte, in strenger Neutralität verharren zu müssen, ohne daß er imstande war, sie auch mit bewaffneter Hand aufrecht zu erhalten. Denn die alte Wehrverfassung ward nicht geändert und die Sicherung der Grenzen ganz vernachlässigt. Ist es daher zu verwundern, daß weder Dänen noch Schweden noch Kaiserliche oder Polen rechte Achtung vor einer solchen Regierung hatten? Wenn es auch trotz der Uneinigkeit der Landstände des Stettiner, des Wolgaster Teiles und des Kamminer Stiftsgebietes, die auch fortbestanden, seitdem Bogislaw 1625 ganz Pommern unter seiner Herrschaft vereinigt hatte, zunächst noch gelang, feindliche Ein- und Durchbrüche zu verhindern, so setzte Wallenstein, als er aus militärischen Gründen Pommern zu besetzen wünschte, alle Rücksicht beiseite und befahl seinem Obersten Hans Georg von Arnim, sich unter allen Umständen des Landes zu bemächtigen, bevor etwa die Dänen oder Schweden ihm zuvorkämen. Es kam ihm besonders auf die Seehäfen und auf Rügen an, zugleich aber wollte er das Land Mecklenburg schonen, auf dessen Besitz bereits seine Gedanken gingen. So wurde Bogislaw, der sich mit seinen Räten zu einem energischen Widerstande nicht aufraffen konnte, durch Drohungen so bearbeitet, daß er schließlich am 10./20. November 1627 in einem Vertrage in die Einquartierung von acht Regimentern einwilligen mußte. Obwohl alle möglichen Vorsichtsmaßregeln getroffen waren, geriet doch Pommern in die völlige Gewalt der Kaiserlichen und wurde auf viele Jahre Kriegsschauplatz. Der Anfang vom Ende der pommerschen Selbständigkeit kam nicht ohne die Schuld der Regierung.

Inhalt.

Für die Schriftleitung: Staatsarchivdirektor Dr. Grotefend in Stettin. — Druck von Herrcke & Lebeling in Stettin. — Verlag der Gesellschaft für Pomm. Geschichte u. Altertumskunde in Stettin.



1. Außenansicht der Dischenhagener Dorfkirche.



2. Deckenmalerei.



3. Malerei an den Dachschrägen, Jüngstes Gericht.



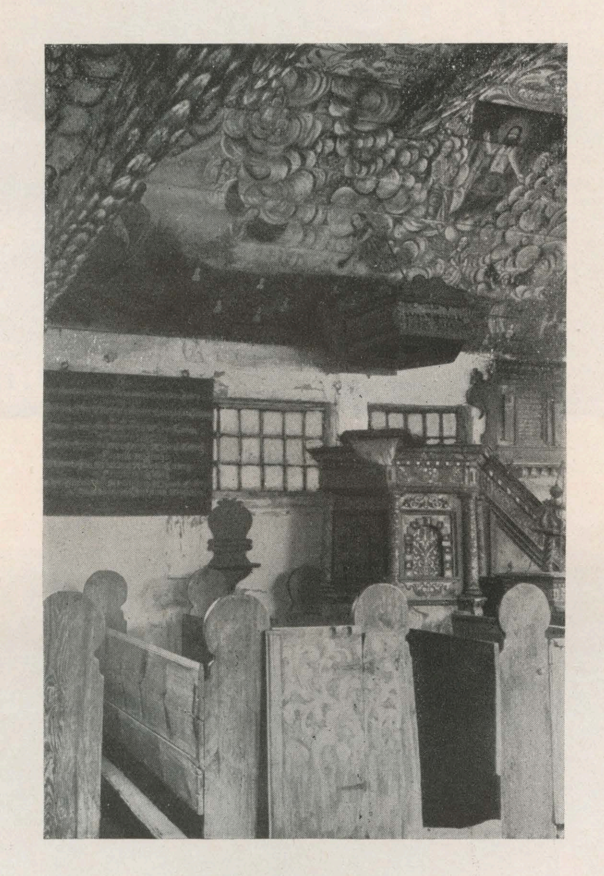
4. Malerei an den Dachschrägen, Paradies.



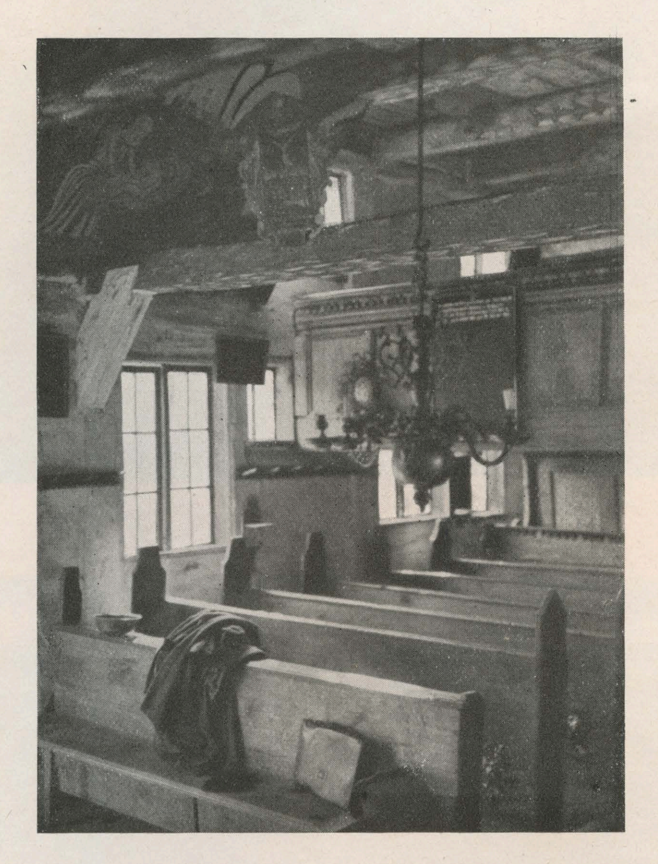
5. Hochaltar, Taufe und Kanzel.



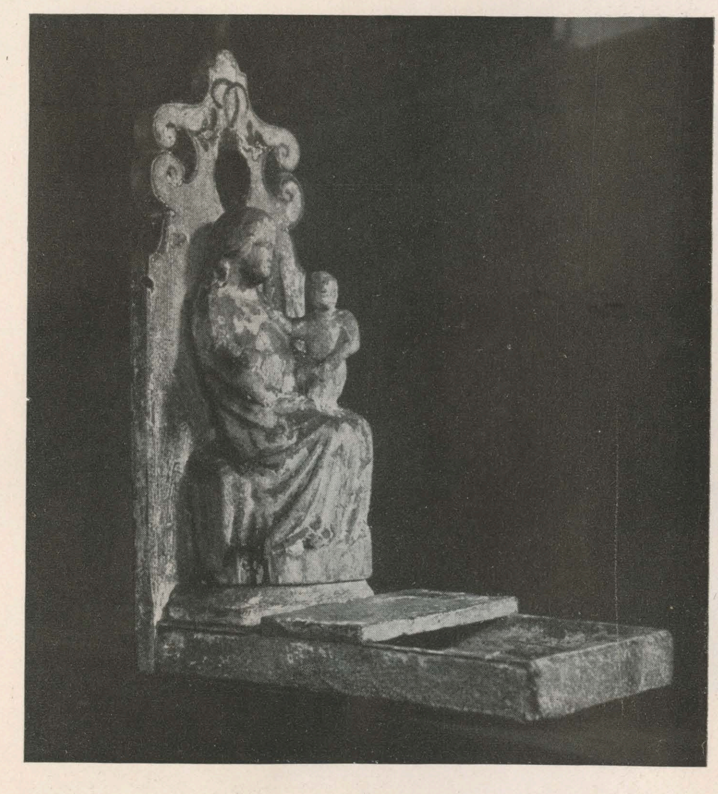
6. Blick nach Nordwesten.



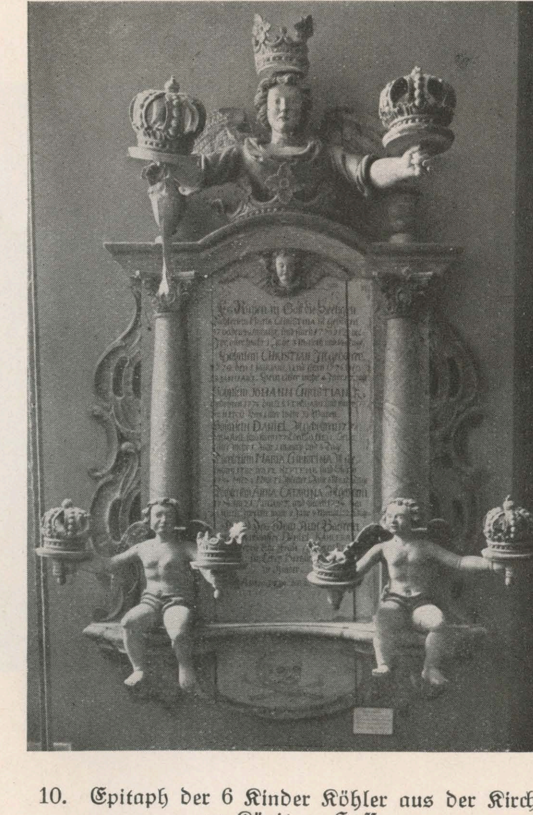
7. Kanzel und Gestühl.



8. Blick nach Südwesten.



9. Bedel.



10. Epitaph der 6 Kinder Köhler aus der Kirche zu Köpitz a. Haff.





11. u. 12. Glasbildchen in der Kirche
zu Dischenhagen.